

Ressonâncias de Caminha: revisitando uma fonte célebre

Luisa Tombini Wittmann¹

Resumo: O presente artigo analisa a Carta de Pero Vaz de Caminha com intuito de reconstruir as relações iniciais estabelecidas entre portugueses e Tupi, atentando para a agência histórica indígena. Problematisa, ainda, as ressonâncias textuais e imagéticas da célebre fonte quinhentista, especialmente na historiografia do século XIX, cuja interpretação da missiva como exemplo do nascimento harmônico da Nação reaparece no nacionalismo estadonovista.

Palavras-chave: Carta de Caminha – Tupi – Historiografia

Caminha's resonances: revisiting an influential source

Abstract: This article analyzes the Letter of Pero Vaz de Caminha in order to reconstruct the initial relations between the Portuguese and the Tupi, emphasizing the indigenous historical agency. It also discusses the textual and visual echoes of the famous sixteenth-century source, especially in the historiography of the nineteenth century, whose interpretation of the letter as an example of the harmonious birth of the Nation reappears in the nationalism of Estado Novo.

Keywords: Caminha's Letter - Tupi - Historiography

A chegada da esquadra de Pedro Álvares Cabral à costa da Bahia, no final de abril de 1500, motivou a escrita de uma carta contendo as “novas do achamento”. A correspondência, destinada ao rei de Portugal D. Manuel I, foi enviada numa das naus que retornou imediatamente ao reino, ao invés de seguir viagem em direção à Ásia. O escrivão da expedição, que se destinava à Calicute na Índia, acabou fazendo uso antecipado de sua pena naquela parte até então desconhecida da América. Pero Vaz de Caminha descreveu em pormenores alguns momentos significativos protagonizados pelos indígenas, pelos portugueses, mas também vividos em conjunto.¹

Pero Vaz registra inicialmente a dificuldade evidente de comunicação por razões banais e etnocêntricas como o barulho do mar e a barbárie do outro. Logo, o escrivão chega a afirmar a existência de ouro naquelas terras a partir de um simples gesto indígena, revelando mais um desejo português e do que um eficaz diálogo. O próprio Caminha assume, de forma consciente e surpreendente, a possibilidade de engano ao dizer: “isto tomávamos nós assim por assim o desejarmos”.² De início, a comuni-

¹ Doutora em História Social pela UNICAMP. Professora Adjunta de História do Brasil na Universidade do Estado de Santa Catarina (FAED/UDESC). E-mail: luwittmann@gmail.com

cação não linguística se deu através de trocas de objetos, atividade comum nos primeiros contatos entre povos de diferentes línguas e culturas.

Alguns dias depois dos portugueses terem visto do mar um pedaço de terra, um alto e redondo monte e vários homens “pardos e nus”, dois indígenas foram levados para a nau capitânia de Cabral. Ao final da curta estadia receberam uma camisa, um rosário feito de ossos, uma carapuça vermelha – objeto dado já na primeira troca estabelecida, na qual foi recebido um sombreiro de penas e um colar de conchas –, cascavéis e campainhas. Logo depois, alguns deles enchiam barris de água e traziam aos batéis portugueses, pedindo “que lhes dessem alguma coisa. Levava Nicolau Coelho cascavéis e manilhas, e a um dava um cascavel, a outros uma manilha, de maneira que com aquele engodo quase nos queriam dar a mão”.³

Passaram-se alguns dias, e novamente as cascavéis aparecem como objeto de troca. Eram, nestas situações de permuta, tão comuns como carapuças e sombreiros, e haviam sido inclusive dadas por Vasco da Gama, em sua famosa viagem iniciada três anos antes. Em 1500, diz Caminha: “Resgataram lá por cascavéis e por outras cousinhas de pouco valor que levavam, papagaios vermelhos muito grandes e formosos, e dois verdes pequeninos e carapuças de penas verdes e um pano de penas de muitas cores”.⁴ A ideia de que aquela troca era desigual, ou mesmo de que os nativos teriam sido enganados pelos europeus desde a chamada descoberta – momento que ainda não era o da efetiva colonização –, permanece com relativa força quando se narra a História do Brasil. Terreno mais arenoso, contudo, é a busca pela compreensão de uma lógica que é outra. No caso aqui, o reconhecimento como parte importante da história a agência e a musicalidade indígena. No caso das trocas com europeus, diversos objetos lhes despertaram interesse, inclusive alguns que poderiam ser utilizados como instrumentos musicais.

É extremamente difícil definir com exatidão quais eram, através dos nomes eternizados na carta de Caminha, estes objetos que foram trocados e tocados naquela semana. Mesmo que não seja o objetivo aqui analisar a famosa epístola como documento etnomusicológico⁵, é importante colocar algumas questões sobre os instrumentos musicais citados. Cascavel é geralmente definida como guizo, uma esfera oca que possui algo dentro com a finalidade de produzir som. É um instrumento de percussão – o que quer dizer que o som é obtido através da percussão (impacto), raspagem ou agi-

tação –, assim como as campainhas, que são pequenos sinos. Cascavel era apenas o nome deste objeto, passando depois a designar uma espécie de cobra.⁶ O réptil levou o nome por ter um guizo na ponta da cauda, que soa como um chocalho quando ela o sacode. Os portugueses utilizavam cascavéis – o instrumento –, nos arreios de cavalos. Já muitos grupos indígenas as colocavam em torno dos pulsos e dos pés. Nos dois casos, mesmo com finalidades tão distintas na domesticação de um animal e num ritual sagrado, o intuito geral era soarem com o movimento.

Na manhã do primeiro domingo após a Páscoa, houve missa e pregação num ilhéu cercado de água, o que manteve à distância os nativos que observavam da praia. Frei Henrique celebrou a cerimônia “em voz entoada, e oficiada com aquela mesma voz pelos outros padres e sacerdotes, que eram todos ali. Ali era com o capitão a bandeira de Cristo, com que saiu de Belém, a qual esteve sempre levantada, da parte do Evangelho”.⁷ A missa cantada pelo padre franciscano foi feita através do cantochão, ou também chamado canto gregoriano. Esta era a forma usual de música vocal eclesiástica da época, com variação das alturas dos sons durante o discurso, melodia em uníssono e ritmo orientado pelo texto. A bandeira citada por Caminha foi entregue em mãos pelo rei ao capitão-mor Cabral, no dia da partida da esquadra pelo rio Tejo em Lisboa. A embarcação foi acompanhada por muitas pessoas, que seguravam bandeiras coloridas e também ouviam música. Era, afinal, uma ocasião de festa, como descreve um escritor quinhentista:

E o que mais levantava o espírito destas cousas eram as trombetas, atabáques, séstros, tambores, frautas, pandeiros, e até gaitas, cuja ventura foi andar em os campos no apascentar dos gados, naquele dia tomaram posse de ir sobre as águas salgadas do mar, nesta e noutras armadas, que depois a seguiram, porque, para viagem de tanto tempo, tudo os homens buscavam para tirar a tristeza do mar. Com as quais diferenças, que a vista e ouvido sentiam, o coração de todos estava entre prazer e lágrimas, por esta ser a mais fromosa e poderosa armada que até aquele tempo para tão longe deste reino partira.⁸

Diversos foram, portanto, os instrumentos musicais levados pela expedição portuguesa. Apenas parte deles deve ter alcançado o destino final, a Índia, e por fim retornado à Lisboa. Afinal, uma das treze naus naufragou já no primeiro mês da viagem, perto de Cabo Verde, outra na costa da África, e mais quatro tiveram o mesmo destino ao tentarem cruzar o Cabo da Boa Esperança, de difícil navegação, depois da

semana em que estiveram em Vera Cruz. Aqueles instrumentos musicais não foram utilizados apenas para apaziguar a tristeza da longa viagem oceânica, como registrou o escritor português, mas também no contato inicial e na posterior tentativa de catequização dos considerados gentios.⁹

A gaita de foles, como veremos, aparece num momento significativo do contato inicial entre europeus e índios. Antes, porém, trataremos das ações indígenas diante daquela primeira celebração católica que viram de longe. Pero Vaz de Caminha relata que aquela gente estava “com seus arcos e setas, a qual andava folgando. E olhando-nos, sentaram-se. E, depois de acabada a missa, assentados nós à pregação, levantaram-se muitos deles a tocarem corno ou buzina e começaram a saltar e a dançar um pedaço”.¹⁰ Acabada a pregação, os portugueses se aproximaram da terra em seus batéis. Um deles, do grupo da nau de Bartolomeu Dias, desembarcou e ficou por alguns instantes entre os indígenas, sem imprevistos. Depois, escreve Caminha, “viemo-nos às naus a comer, tangendo trombetas e gaitas”.¹¹

Trombetas e gaitas aparecem na lista dos instrumentos musicais que soaram na beira do Tejo no dia 9 de março de 1500, tendo sido embarcados junto com mantimentos, vestimentas e instrumentos de navegação. A gaita de foles era um dos instrumentos mais populares nas folias portuguesas.¹² A trombeta era outro instrumento musical de sopro, particular das festividades oficiais, que era tocado na Europa tanto por pessoas que não sabiam ler partitura, ao modo militar, quanto por profissionais. Provavelmente, naquela ocasião, eram navegadores sem uma educação musical rígida que faziam música, ou seja, tratava-se ali de música de caráter popular, sem o rigor da notação e sem perspectivas eruditas relativas à considerada arte culta.

A definição do instrumento indígena, chamado por Caminha de “corno ou buzina”, é, todavia, mais problemática. A missa se deu a cerca de 150 metros da praia, portanto Caminha deve ter ouvido o som, mas provavelmente não pôde ver com clareza o instrumento tocado pelos índios. Conforme o musicólogo Manuel Veiga, deve se tratar de uma concha marinha, pois esta foi repetidamente observada entre os tupis, com função musical. Caminha, portanto, distinguiu os instrumentos portugueses – trombetas e gaitas –, do corno ou buzina dos índios, revelando pelo menos que são diferentes, mas sem especificar o seu material. Segue abaixo algumas das palavras do piloto anônimo¹³ sobre a missa pregada com alguma distância da praia.

Naquele mesmo dia que era a oitava da Páscoa, a 26 de abril, determinou o capitão-mor ouvir missa, e mandou levantar um altar, e todos os da dita armada foram ouvir missa e sermão, onde se juntaram muitos daqueles homens bailando e cantando com as suas buzinas. E logo que foi dita a missa, todos se retiraram para as suas naus, e os homens da terra entraram pelo mar dentro até aos sovacos, cantando e divertindo-se. E depois, tendo o capitão jantado, voltou à terra a gente da dita armada, para se distraírem e divertirem com os homens da terra.¹⁴

Pero Vaz de Caminha descreve outra relação estabelecida naquele mesmo dia, através da música e da dança, entre dois portugueses e alguns indígenas que dançavam do outro lado do rio. Observa a cena e resolve atravessar aquela fronteira geográfica e simbólica Diogo Dias, capitão de uma nau que irá se desgarrar no Cabo da Boa Esperança, navegar no mar Vermelho e enfim retornar com poucos homens para Lisboa. Diogo era irmão do célebre navegador português Bartolomeu Dias, que anos antes desceu pela costa ocidental da África e dobrou o maldito cabo, onde ele mesmo por fim naufragou e faleceu em 1500. Como seu irmão, Bartolomeu era capitão de uma das naus de Cabral. Vamos ao momento musical, descrito por Caminha:

Além do rio, andavam muitos deles dançando e folgando, uns diante dos outros, sem se tomarem pelas mãos, e faziam-no bem. Passou então além do rio Diogo Dias, almoxarife que foi de Sacavém, que é homem gracioso e de prazer, e levou consigo um gaitero nosso com sua gaita, e meteu-se com eles a dançar, tomando-os pelas mãos. E eles folgavam e riam e andavam com ele mui bem ao som da gaita. Depois de dançarem fez-lhes ali, andando no chão, muitas voltas ligeiras e salto real, de que eles se espantavam e riam e folgavam muito.¹⁵

Na ausência linguística, é a música que viabiliza o contato. Primeiro, através da troca de instrumentos musicais. Depois, efetivamente através dos sons num momento ímpar em que índios e brancos dançam a mesma música. Todavia, aquele foi um encontro de gente diferente, com sons e gestos distintos, que provavelmente se alteraram e finalmente se perderam na História. Desapareceram enquanto forma artística possível de ser reconstruída, mas não enquanto exemplo fundamental deste (des)encontro. Este pode ser em parte reconstruído através da análise desta fonte célebre, que ressoa desde o século XIX, mas que ainda pode ser revisitada.

A gaita de foles, como dito, era popular em Portugal naquela época. Havia sido tocada na despedida da expedição em Lisboa e pelos marinheiros em viagem. Agora

servia como um instrumento, bastante útil porque musical, daquele momento conjunto de música e dança. Devemos dar atenção, porém, à continuidade do relato antes de eleger este como um dos fatos que elucidaria a união quase que imediata entre índios e brancos, o nascimento harmônico de uma Nação, como quis a historiografia do século XIX. Ao final daquela descrição festivo-musical, ao contrário do que a visão oitocentista preferiu enfatizar, Caminha afirma que “conquanto com aquilo os muito segurou e afagou, tomavam logo uma esquiviza como de animais monteses, e foram-se para cima”.¹⁶

Os indígenas abandonaram os portugueses, tomando provavelmente a direção de sua aldeia. De início, Caminha pensava que eles não tinham moradias, porém ouviu um relato contrário de três degredados e do próprio Diogo Dias, aos quais o capitão-mor havia ordenado que permanecessem entre os indígenas. Dias, que era navegador e não um condenado, iria “por ser um homem alegre, com quem eles folgavam”¹⁷, pelo menos por um curto espaço de tempo. O fato dos índios se misturarem, porém logo se esquivarem, é repetido outras vezes ao longo da carta por Caminha. Cito umas das passagens mais emblemáticas da epístola:

Bastará dizer que até aqui, como quer que eles um pouco se amansassem, logo duma mão para a outra se esquivavam, como pardais, do cevadoiro, e homem não lhes ousa falar de rijo para não se esquivarem mais; e tudo se passa como eles querem, para os bem amansar. (...) Disto tiro ser gente bestial e de pouco saber, e por isso são assim esquivos.¹⁸

Trata-se de um momento complexo e inicial de aproximação. É como um flerte, quando se age, apesar da insegurança do desconhecido, na tentativa de corresponder às expectativas que acreditam ser do outro. Não é sem motivo que, neste processo, instrumentos musicais são repetidamente utilizados. Neste jogo, havia preconceitos e objetivos, como gerar confiança nos indígenas para tê-los como aliados contra outras nações que poderiam chegar àquela costa, e de fato chegaram. De qualquer forma, o que se passa, de início, são estranhamentos e trocas, que ainda nem comerciais o são, durante uma tomada de posse simples. É um momento de dar-se a conhecer.

Era necessário compreender melhor a gente da terra e a própria terra, para então planejar uma colonização futura, ou mesmo iniciar a exploração da lucrativa madeira chamada pau-brasil. Durante aquela permanência na América Meridional, a es-

quadra de Cabral estava com os interesses expansionistas e comerciais focados na Índia, sendo a parada no Brasil um fato isolado da viagem.¹⁹ Portanto, não se gera em absoluto uma nação harmoniosa, mas uma carta num contexto histórico com objetivos específicos. Um deles, inclusive, era bastante pessoal. Ao final da carta, Caminha pede ao rei que tire do degredo o seu genro Jorge de Osório, que estava preso na ilha de São Tomé.

A “descoberta” do Brasil ressoa no século XIX. A independência em 1822 havia desencadeado um projeto de construção nacional que elegia fatos e heróis, desejava imortalizar seus mortos cívicos e congelar os mais importantes momentos da história do país. Não sem disputas, foram escolhidos eventos marcantes e homens ilustres do passado, através de uma forte tradição historiográfica e iconográfica que tentou apagar as divergências da história e a diversidade do Brasil. Nomes célebres como Francisco Adolfo de Varnhagen e Pedro Américo, legitimados por instituições oficiais como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, criaram referenciais sobre o passado através de uma narrativa historiográfica de caráter linear e nacionalista. Assim sendo, o chamado descobrimento torna-se ponto fulcral, pois representaria o início, o nascimento da nação brasileira. Não é sem razão que a carta de Caminha será publicada apenas no início do século XIX, servindo à historiografia oficial de um Estado-Nacional em formação.

O quadro de Victor Meirelles intitulado *A primeira missa no Brasil* – mas que representa de fato a segunda solenidade católica –, foi exposto em Paris no ano de 1861. A obra se insere neste momento de elaboração de uma imagética sobre a história do Brasil, colonial e imperial, caso dos inúmeros retratos de D. Pedro II.²⁰ A escolha do tema foi instigada por seu mentor Araújo Porto-Alegre, que não esqueceu de instigá-lo em versos a inspirar-se no documento histórico mais célebre sobre o assunto: a carta escrita pelo escrivão da frota de Cabral ao Rei D. Manuel I. “Lê Caminha, ó artista, marcha à glória. Já que o céu te chamou Victor na terra. Lê Caminha, pinta e então caminha”, escreveu Porto-Alegre.

O embasamento através da fonte histórica era importante para os artistas es-

pecializados no gênero de pintura histórica, representação acadêmica disseminada sobretudo pela Academia Imperial de Belas Artes, situada na cidade do Rio de Janeiro. O uso da documentação garantiria ao quadro um estatuto de veracidade histórica. A fonte de Meirelles era a mais fidedigna possível: “carta de Pero Vaz de Caminha, diploma natalício lavrado à beira do berço de uma nacionalidade futura”²¹, conforme escreveu o historiador oitocentista Capistrano de Abreu. Meirelles pintou e eternizou no imaginário brasileiro a imagem de um evento considerado notável, sendo seu quadro parte do projeto de construção da História Nacional.

Na década de 30 do século XX, o cinema tratou de criar o seu exemplar artístico da chegada dos portugueses ao Brasil. Humberto Mauro, o diretor do filme *O descobrimento do Brasil*, dialogou com muitas das referências existentes sobre o tema.²² Na realização da cena mais marcante do filme, retratou de maneira fidedigna o famoso quadro de Victor Meirelles. A imagem já cristalizada da missa, criada pelo pintor e inspirada na carta de Caminha, chegara às telas. Impressiona a capacidade de reprodução da imagem pictórica em cena fílmica. O resultado alcançado possibilita qualquer pessoa que já tenha visto a pintura de Meirelles, direta ou indiretamente, de reconhecer aquela imagem agora em movimento. O quadro, afirma Jorge Coli, se tornara a verdade visual da missa narrada pela carta de Caminha. Através dele,

o espectador moderno *assistia* à primeira missa no Brasil. Quem o assegurava era, de um lado, o documento e, de outro, o poder demiúrgico da arte. Essa verdade perpetuar-se-á em outras obras relevantes de nossa cultura: quando Humberto Mauro realiza seu filme, guiado pelo roteiro oferecido por Caminha, não poderá evitar de reconstituir, diante da câmera, a cena idealizada por Victor Meirelles. O nacionalismo dos tempos de Getúlio Vargas vai continuar os mitos do século XIX numa prolongação ideológica que se quer verdade da história.²³

Caminha inspirou Meirelles, Mauro se inspirou em ambos.²⁴ A carta é citada diversas vezes ao longo do filme, através de frases que passam pela tela, lembrando o espectador que o que se vê está baseado em fontes históricas. O resultado imagético é a sensação de que estamos diante de um evento sublime, onde índios e brancos partilham um momento sagrado tranquilamente, selando uma fusão entre suas culturas. O quadro de Victor Meirelles e o filme de Humberto Mauro cristalizam um momento histórico de harmonia. A carta de Caminha, por sua vez, enfatiza também as dúvidas

dos portugueses em relação ao que diziam os índios, e confessa que as suas conclusões derivavam dos seus desejos. Já Meirelles e Mauro criam imagens-síntese com objetivos próprios, inseridos que estão em seus contextos históricos.

Ao analisar a carta de Caminha, o que propomos aqui é atentar para o papel da música, ou gestualidade sonora, nos primeiros dias do contato entre portugueses e tupis nos idos de 1500. Para isso é necessário debater não somente com a ideia harmônica oitocentista que respinga no nacionalismo do Estado Novo, mas também com visões contemporâneas. Ao comentar o episódio musical em que foram protagonistas alguns indígenas, Diogo Dias e um gaiteiro, José Ramos Tinhorão se pergunta: “O que se pode concluir além de que, nessa primeira festa pública em solo do futuro Brasil, houve talvez uma dança então em voga no norte de Portugal, considerada a referência à gaita galega e ao tamboril?”²⁵ Diria que é possível concluir pouco, mas inferir mais e outras coisas.²⁶

Em primeiro lugar, não se trata de uma dança totalmente europeia. Diogo Dias foi quem entrou na folia indígena. É fato que ele os tomou pela mão, alterando assim a forma indígena de dançar.²⁷ Disto, porém, não se pode concluir que tudo se tornou expressão portuguesa. Eram duas expressões sonoras e gestuais que se cruzavam, aliás, com presença majoritária dos tupis. Em segundo, o tamboril não aparece nesta cena, mas em outra relatada mais adiante por Caminha: “Dançaram e bailaram sempre com os nossos ao som dum tamboril dos nossos”.²⁸ Devemos dar atenção às palavras escolhidas por Caminha nesta passagem. Os índios, escreve ele, se expressavam *com* os nossos, e não *como* os nossos. A dança se deu em companhia dos portugueses, ao invés de à maneira deles.

A presença de um ou dois instrumentos portugueses não me parece uma amostra particular de uma geral e imediata aceitação passiva da cultura alheia, argumento que perpassa a obra do jornalista e crítico musical. Segundo ele, teria ocorrido já nesta ocasião uma incorporação dos indígenas ao sistema expansionista europeu, com significativas perdas aos ameríndios. Assim sendo, este e outros momentos vivenciados em conjunto haviam sido nada mais do que folias características da gente portuguesa, que demonstram uma inevitável dominação ocidental.

Essa primeira festa surgida espontaneamente logo ao primeiro contato de

duas civilizações (a da pedra polida dos indígenas, a dos portugueses iniciando a era do capitalismo comercial e do Renascimento) figuraria, por sinal, como uma quase prefiguração do futuro mecanismo cultural que viria a caracterizar sempre – sob a obediência geral aos modelos europeus dominantes – a criação de formas de organização coletiva do lazer na colônia portuguesa da América. (...) A principal característica dessa transposição de informações e valores civilizatórios ibero-europeus para a nova realidade da colônia americana seria, pois, a sua implantação de forma autoritária, ordenada de cima para baixo. E isso sem qualquer concessão à cultura preexistente das populações indígenas.²⁹

A população indígena é percebida por Tinhorão como “simples espectadora” dos eventos festivos ou cultos religiosos que foram realizados em sua própria terra, com sua participação numericamente – e não só –, expressiva. O olhar de Tinhorão parte da caravela para a praia, e nunca o contrário. Aos índios, reserva uma imagem etnocêntrica que os conecta ao mundo da “pré-história”. Na época colonial, muitos dos que estiveram entre grupos indígenas perceberam que música e dança eram, para eles, indissociáveis. Para Tinhorão, contudo, aquela “primeira reunião pública festiva” foi apenas expressão do mundo ibérico, que prefigurou uma autoritária imposição do modelo europeu no Brasil, inclusive cultural. Para ele, não houve concessão aos índios, nem mesmo agência na História.

A superposição cultural, entendida como resultado do contato, é o fio condutor dos escritos de Tinhorão quando ele tece comentários sobre o “descobrimento” e o processo de catequização implantado pelos jesuítas a partir de 1549. Trata-se de uma visão que superestima uma inserção da cultura/religião portuguesa entre os indígenas, e reserva à história apenas violência. José Ramos Tinhorão não foi o pioneiro nem o derradeiro a disseminar esta visão do encontro entre europeus e índios. Ele foi, no entanto, um dos mais aguerridos representantes da ideia de uma transposição da cultura musical europeia para o Brasil e seus habitantes originários. Ou mesmo de uma aculturação quase que imediata, e de via única, já superada pela Nova História Indígena.

É essencial que voltemos à fonte histórica. A carta de Caminha parece dizer efetivamente menos do que enxergaram alguns. Um dos capitães, junto de um gaiteiro, participou de uma dança indígena. Os nativos aparentemente se divertiram com a situação, ouvindo o som da gaita e depois observando o português dar uma espécie de salto mortal. O momento foi efêmero e espontâneo, pois logo depois os índios evadi-

ram-se. Não deve ter havido, portanto, tempo hábil para o ensinamento de típicas danças de rodas portuguesas, como quis o historiador português Jaime Cortesão³⁰, ou o efetivo princípio de uma imposição cultural duradoura sobre os ameríndios, como concluiu Tinhorão. O excerto sobre o gaiteiro não é o único em que Caminha relata momentos de descontração entre portugueses e indígenas, quando manifestaram diferentes formas de expressão. Música e dança, afinal, faziam parte do cotidiano dos navegadores portugueses e dos indígenas tupis.³¹

Ao final da carta de Caminha, temos enfim o famoso relato da primeira missa cantada em terra firme, num local alto e de boa visibilidade, onde foi colocada na véspera uma grande cruz contendo as armas e as divisas da alteza real portuguesa.³² Antes da celebração católica, a cruz foi trazida em uma procissão cantada, com sacerdotes à frente. No caminho, dezenas de índios observavam, enquanto alguns se colocaram embaixo da cruz para ajudar a carregá-la. O clérigo responsável por celebrar a missa dos portugueses foi novamente Frei Henrique de Coimbra, o religioso de mais alto escalão entre os que estavam na expedição de Cabral.³³ Entre os franciscanos viajantes estavam, além de Frei Henrique, Frei Pedro Netto, corista de ordens sacras, e Frei Maffeu, organista e músico.³⁴ Como visto, o rito católico realizado dias antes, numa ilhota, foi cantado pela forma usual do cantochão. A missa em terra não foi diferente, a não ser por uma presença maior e mais próxima dos índios.

Chantada a cruz com as armas e divisas de Vossa Alteza, que primeiramente lhe pregaram, armaram altar ao pé dela. Ali disse missa o padre Frei Henrique, a qual foi cantada. Ali estiveram connosco a ela obra de cinquenta ou sessenta deles, assentados todos em joelhos, assim como nós. E quando veio ao Evangelho, que nos erguemos todos de pé, com as mãos levantadas, eles se levantaram connosco e alçaram as mãos, ficando assim até ser acabado e então tornaram-se a assentar como nós. E quando levantaram a Deus, que nos posemos de joelhos, eles puseram-se assim todos como nós estávamos, com as mãos levantadas e em tal maneira sossegados que, certifico a Vossa Alteza, nos fez muita devoção.³⁵

Apesar de Caminha dizer que os índios deveriam estar mais interessados na ferramenta de ferro com a qual faziam a cruz, do que nela mesma, muitos entenderam os atos indígenas como deferência à religião cristã. Numa visão incrustada na memória brasileira, através de palavras e de imagens, a repetição dos gestos piedosos dos portugueses durante a missa seria expressão de um catolicismo quase que instantâneo. O

que poderia ser percebido como ação diante do diferente torna-se, sobretudo para intérpretes posteriores, demonstração indígena senão do anseio pela conversão, da harmonia do contato.

Pero Vaz de Caminha insiste na ideia de que aquela gente não tinha crença, adoração ou idolatria. Seria fácil, portanto, torná-los cristãos, projeto que foi iniciado meio século depois com a Companhia de Jesus. Esta é uma visão que permanece por pouco tempo, até que a experiência e a consequente decepção dos missionários faz com que definam os indígenas como seres instáveis nas coisas da fé. A expectativa do próprio Caminha, que solicita ao rei a salvação daquelas almas, mas sobretudo dos jesuítas, tornou-se clamor pela inconstância nativa. Os próprios sujeitos históricos coloniais perceberam, portanto, que se não renunciaria religiosidades nativas em prol de um rígido catolicismo. Foi através da abertura ao Outro e da dinamicidade intrínseca à cultura e ao contato que os indígenas se transformaram.

¹ O documento contém descrições primorosas que expõem também algumas das representações europeias sobre os nativos da terra e a própria fauna e flora. Ao longo da carta o leitor imagina repetidamente adornos labiais, enfeites de penas, pinturas corporais e até o formato dos corpos dos nativos e suas "vergonhas". A narrativa da carta, ao descrever o outro, se configura através de um saber advindo da experiência e de comparações com o mundo conhecido, ou seja, Europa, África e Índia. O poder descritivo do mestre de balança da cidade do Porto impressiona. Além da profissão de exatidão que exercia, podemos relacionar esta habilidade com sua origem portuguesa, de caráter realista. Ver HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 6ª edição, 2ª reimpressão, 2002.

² CAMINHA, Pero Vaz de. *A Carta de Pero Vaz de Caminha*. Edição quadrilíngue e fac-símile integrantes do "Ciclo Comemorações dos 500 anos do Achatamento do Brasil". Portugal: Editora Mar de Letras, 2000, p. 159.

³ CAMINHA. Op. Cit., p. 161. Manilhas eram anéis de estanho.

⁴ Id. Ibidem, p. 171.

⁵ Este foi o intento de um artigo de Manuel Veiga, no qual o musicólogo atenta para cada um dos instrumentos citados por Caminha, além de citar também outros documentos portugueses e estudiosos da música que se referem à música tocada em Portugal e no Brasil no século XVI. Para maiores informações ver VEIGA, Manuel. "Portuguese chroniclers: Caminha's letter as the ethnomusicological document". *ART: Revista da escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia*, n.1 (abr./jun), 1981.

⁶ Mário de Andrade relembra: "cascavel era só nome de instrumento. E mais tarde, ao virar cobra, perdeu tanto o seu significado primitivo, que eu criança aprendi a falar, e falei, e muito ouvi, cascavel de guizo!" ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1989, p. 118.

⁷ CAMINHA. Op. Cit., p. 163.

⁸ BARROS, João de. *Décadas*. Seleção, prefácio e notas de Antônio Baião. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1945, p. 103. Séstro seria uma espécie de pandeiro.

⁹ Ver WITTMANN, Luisa Tombini. *Flautas e Maracás: música nas aldeias jesuíticas da América Portuguesa (séculos XVI e XVII)*. Tese (Doutorado em História Social). Campinas: UNICAMP, 2011.

¹⁰ CAMINHA. Op. Cit., p. 163.

¹¹ CAMINHA. Op. Cit., p. 164.

¹² Na época dos descobrimentos, era comum a presença de homens do campo nas tripulações, já que o êxodo rural enchia Lisboa de desempregados dispostos a encarar o oceano. Gil Vicente, reconhecido como pai do teatro português, relembra de maneira nostálgica os instrumentos musicais populares do seu país nas suas tragicomédias pastoris, escritas décadas após a chegada dos portugueses ao Brasil: “Em Portugal vi eu já / Em cada casa pandeiro / E gaita em cada palheiro / E de vinte anos a cá / Não ha hi gaita, nem gaiteiro”. Este trecho aparece também no estudo clássico de Jaime Cortesão sobre a carta de Caminha, publicado na década de 40, no qual está citado ainda o seguinte excerto do teatrólogo português: “Não vos vades vós assi / Leixae ora a gaita vir / E o nosso tamboril”. Cortesão afirmou que a gaita de foles ainda é instrumento comum em Portugal. Para informações gerais sobre a vida e a carta de Caminha, contendo fac-símile, tradução diplomática e versão atualizada, ver CORTESÃO, Jaime. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Rio de Janeiro: Edições Livros de Portugal Ltda, 1943. Os trechos de Gil Vicente foram, respectivamente, retirados da tragicomédia *Triunfo do inverno*, de 1529, e *Serra da Estrela*, de 1527.

¹³ A carta de Caminha, como se sabe, não é o único relato sobrevivente sobre a chegada dos portugueses naquele abril de 1500. A clássica correspondência ao rei redigida pelo escrivão de Cabral tem como cúmplices de tema a relação do piloto anônimo e o escrito do Mestre João, cujo interesse estava focado no céu. Através da leitura das poucas páginas escritas pelo astrônomo, ficamos sabendo informações técnicas da viagem e posições de estrelas, inclusive a primeira identificação da constelação do Cruzeiro do Sul. O piloto anônimo, por sua vez, descreve várias das notícias que encontramos em Caminha, porém com menos afincos, talento e detalhes. A função de um piloto era atentar para as questões técnicas da navegação, porém como este não as relata de forma evidente, levanta-se dúvidas em relação à real função que exercia o autor. Este foi o único dos escritos publicado ainda no século XVI, na língua italiana devido à perda do original.

¹⁴ PEREIRA, Paulo Roberto. *Os três únicos testemunhos do descobrimento do Brasil*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999. Esta edição contém os documentos históricos, além de um pequeno texto com comentários ao final de cada um deles.

¹⁵ CAMINHA. Op. Cit., p. 168.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Id. Ibidem, p. 171.

¹⁸ Id. Ibidem, p. 169. Cevadoiro quer dizer isca que atrai aves.

¹⁹ BOXER, Charles R. *O Império Marítimo Português*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

²⁰ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

²¹ ABREU, Capistrano de. *O descobrimento do Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 238.

²² Para mais informações acerca das relações do filme com projetos getulistas e quadros do século XIX e XX ver MORETTIN, Eduardo. “Produção e formas de circulação do tema do Descobrimento do Brasil: uma análise de seu percurso e do filme *Descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro”. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.20, n.39, 2000. Por outro lado, as singularidades do filme o descolam dos projetos de Estado e também das pinturas históricas. Para uma análise interna do filme, que possui um sentimento nostálgico recorrente que destoa do épico pretendido, como nas dificuldades da empreitada, na tristeza dos navegadores e na ambiguidade de Cabral, ver MORETTIN, Eduardo. *Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro*. [Doutorado em Artes], Universidade de São Paulo (USP), 2001.

²³ COLI, Jorge. “Primeira missa e invenção da descoberta”. In: NOVAES, Adauto (org.). *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 116.

²⁴ O Instituto Nacional de Cinema Educativo, criado pelo Ministério da Educação e Saúde de Gustavo Capanema e dirigido pelo antropólogo Edgard Roquette-Pinto visava, como já diz o próprio nome, educar as massas através do cinema, produzindo filmes cívico-culturais sem melodrama. O filme de Humberto Mauro contou com a participação, dando autenticidade à obra, do historiador Affonso de Taunay e também do compositor Heitor Villa-Lobos, regente dos projetos governamentais de canto orfeônico. A música pretendia conciliar as classes sociais e “integrar todos os homens dentro de um único corpo social e político, representado pelo Estado centralizador”. A utilização deste tipo de música no cinema a divulga como força de disciplinarização. No caso das cenas d’*O descobrimento do Brasil*, imagética e sonoramente, mostra-se o processo de incorporação do índio à cultura europeia. En-

quanto Pero Vaz de Caminha conta a façanha de Diogo Dias, e logo depois aponta para tensões que ocorreram entre índios e brancos, a cena do filme destaca a união entre os diferentes sujeitos através do trabalho, dos sons e de coreografias, assim como deve ocorrer com a população brasileira no governo de Vargas, ordeira e trabalhadora. CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil Novo – música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*. São Paulo: Universidade de São Paulo, [Tese de Livre Docência], 1988, p. 229.

²⁵ TINHORÃO, José Ramos. “Música das festas: a memória perdida”. In: JANCÓS, István. KANTOR, Iris (orgs). *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 805.

²⁶ O musicólogo Duprat não se atém ao episódio do gaiteiro, mas de maneira geral afirma: “Há bem pouco tempo comemoraram-se os 500 anos do descobrimento do Brasil: 22 de abril de 1500. Nessa data começou também a troca de experiências sonoras, auditivas e musicais entre ‘descobridores’ e ‘descobertos’, despontando em seu documento fundador a Carta de Pero Vaz de Caminha”. DUPRAT, Régis. “Sonoridades luso-brasileiras na Carta de Caminha: a visão do paraíso e o triunfo do inferno”. In: PAIS, José M. BRITO, Joaquim P. de. CARVALHO, Mário V. de (orgs.). *Sonoridades luso-afro-brasileiras*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004, p. 29.

²⁷ O calvinista Jean de Léry descreve uma dança indígena, observada na ocasião em que alguns pajés estavam na aldeia: “Unidos uns aos outros, mas de mãos soltas e fixos no lugar, formam roda, curvados para a frente e movendo apenas a perna e o pé direito; cada qual com a mão direita na cintura e o braço e a mão esquerda pendentes, suspendem um tanto o corpo e assim cantam e dançam. Como eram numerosos, formavam três rodas no meio das quais se mantinham três ou quatro caraíbas ricamente adornados de plumas, cocares, máscaras e braceletes de diversas cores, cada qual com um maracá em cada mão. E faziam ressoar essas espécies de guizos feitos de certo fruto maior do que um ovo de avestruz”. LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1980, p. 212-4.

²⁸ CAMINHA. Op. Cit., p. 176. Segundo Arroyo, em seu glossário de termos da carta de Caminha, tamboril é um “diminutivo de tambor, tambor pequeno”. ARROYO, Leonardo. *A carta de Pero Vaz de Caminha: ensaio de informação à procura de constantes válidas de método*. São Paulo: Melhoramentos, p. 134. Gaita e tamboril aparecem geralmente associados nos escritos quinhentistas, portanto, é provável que Caminha se referisse nesta citação ao segundo, cuja caixa é percutida com a mão direita com baquetas, ao mesmo tempo em que o executante toca com a mão esquerda um instrumento de sopro.

²⁹ TINHORÃO, José Ramos. *As festas no Brasil colonial*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 15.

³⁰ “Os marinheiros portugueses, e à frente de todos Diogo Dias, ensinaram os naturais de Porto Seguro a bailar típicas danças de roda portuguesas, ao som dos mais típicos instrumentos de folia, naquela época, em Portugal”. CORTESÃO, Op. Cit., p. 311.

³¹ São inúmeros os relatos coloniais que enfatizam a importância do canto e da dança nas sociedades ameríndias. O jesuíta Fernão Cardim, por exemplo, descreveu o seu modo de expressão corporal e o uso de um instrumento de percussão, presente também nas primeiras trocas com os tripulantes da esquadra de Cabral: “De pequeninos os ensinão os pais a bailar e cantar e os seus bailos não são diferenças de mudanças, mas é um continuo bater de pés estando quedos, ou andando ao redor e meneando o corpo e cabeça, e tudo fazem por tal compasso, com tanta serenidade, ao som de um cascavel feito ao modo dos que usam os meninos em Espanha, com muitas pedrinhas dentro ou umas certas sementes de que também fazem muito boas contas, e assim bailão cantando juntamente, porque não fazem uma cousa sem outra. CARDIM, Fernão, *Tratados da terra e gente do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1980, p. 93. Pero Vaz de Caminha não se refere ao canto indígena em sua carta ao rei. É difícil compreender a razão desta ausência, já que provavelmente os viu e ouviu dançar e cantar naquele momento que os observou na praia.

³² Há semelhanças e diferenças marcantes entre as ações lusas e dos franceses normandos que chegaram à costa sul do Brasil em 1503. A esquadra do capitão Binot Paulmier de Gonneville não veio em expedição oficial, eram comerciantes particulares que almejavam estabelecer parceria com a população local de Carijós, tendo se mantido alguns meses no litoral do atual Estado de Santa Catarina. O navio *Espoir* não embarcou sequer um clérigo, portanto não foram realizadas missas oficiais e solenes. Porém trouxe, como as naus portuguesas, alguns instrumentos musicais como tambores e trombetas. Além disso, cantavam. A ladainha, que aparece no relato normando da sua primeira missa, é uma forma de oração repetitiva e musicada, de devoção ou de súplica, pela proteção de Deus, de Nossa Senhora e dos santos. PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vinte luas: viagem de Paulmier de Gonneville ao Brasil (1503-1505)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 23. Ver este livro para aprofundar o conheci-

mento sobre esta interessante história em que o capitão francês levou para a Europa o filho do cacique Arosca, prometendo lhe trazer de volta em vinte luas. Essomericq foi batizado, casou, teve 14 filhos e morreu aos 95 anos, sem nunca ter retornado ao Brasil.

³³ Na Índia, este religioso sofreu ferimentos no ataque contra a feitoria portuguesa em Calicute, confronto que causou a morte de Caminha. Ao retornar para Lisboa, tornou-se inquisidor e confessor do rei de Portugal, o que dimensiona a sua importância no clero. Nesta primeira viagem portuguesa ao Brasil, e segunda à Índia, foi a ordem religiosa franciscana que ficou incumbida das funções religiosas.

³⁴ Os nomes dos religiosos que possuíam habilidades musicais não foram eternizados pela pena de Caminha, a não ser de forma indireta quando diz que padres lideraram a procissão da cruz com canto, e auxiliaram a officiar a missa, também cantada. Todavia, sua presença demonstra a importância da música na vida religiosa católica portuguesa, em plena época de Reforma Protestante que, aliás, utilizava-se também dos sons em seus cultos para ganhar e manter fiéis.

³⁵ CAMINHA. Op. Cit., p. 177.